

La fotografía bélica, los modos de transformación de realidades y su uso propagandístico



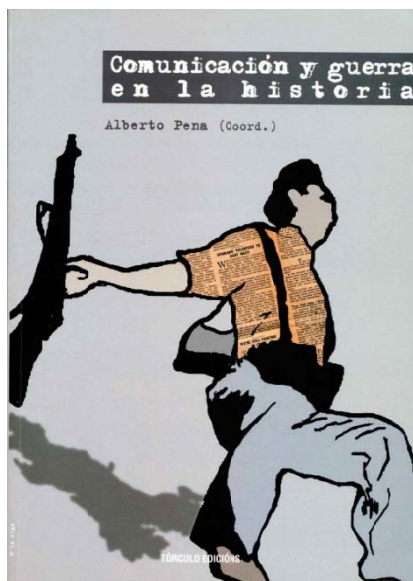
Demetrio E. Brisset

GIIAC (UCM / UMA)

*Comunicación y guerra
en la Historia*

(A. Pena, coord.)

*Tórculo, Santiago de Comp.,
2004, pp. 683-698.*



Comunicación y guerra en la historia

Alberto Pena (Coord.)



TÓRCULO EDICIONES

© Los autores

1ª Edición: Santiago de Compostela, junio 2004

El editor no se hace responsable de las opiniones vertidas por los autores.

©: Facultade de Ciencias Sociais e da Comunicación.
Asociación de Historiadores de la Comunicación.

Diseño de la cubierta e ilustraciones: Jorge Lens [la viga].

I.S.B.N.: 84-8408-298-9

Depósito Legal: C-1602-2004

Impreso en: Tórculo Artes Gráficas, S.A.

LA FOTOGRAFÍA BÉLICA, LOS MODOS DE TRANSFORMACIÓN DE REALIDADES Y SU USO PROPAGANDÍSTICO

Demetrio E. Brisset

Universidad de Málaga

Entre los más empleados, y posiblemente más eficaces, medios de propaganda en conflictos bélicos, se encuentran las imágenes, tanto fijas como cinéticas. Durante décadas se trató de fotografías, con su doble uso en prensa y carteles, siendo en parte sustituidas a partir de los sesenta por las electrónicas imágenes televisivas. Las fotos tenían y siguen conservando su importante valor discursivo debido al carácter testimonial o de "reflejo de la realidad" que se les concede, como constatación de una "verdad" que servirá para demostrar la argumentación.

Entre las fotografías bélicas que han tenido, y siguen teniendo, mayor repercusión pública, se pueden destacar dos: el miliciano republicano caído (que precisamente se utiliza como base del cartel anunciador de este congreso) y la bandera USA izada en Iwo Jima. Ambas se han convertido en símbolos universales con función propagandística: la primera de la lucha antifascista, y del triunfo de la democracia la otra; y sin embargo, en ambos casos se trata de "puestas en escena" o simulaciones presentadas como si fueran hechos auténticos. Aquí trataremos sobre los criterios de validez de la transformación icónica de la realidad, siguiendo la evolución histórica de la fotografía bélica y centrándonos en el caso de la tan famosa foto del miliciano republicano, cuya polémica sigue activa en internet.

Sobre los signos icónicos y simbólicos

En cuanto a la problemática del realismo y del valor documental de la imagen fotográfica, seguiremos a Philippe Dubois: "La foto es ante todo índice. Es sólo a continuación que puede llegar a ser semejanza (ícono) y adquirir sentido (símbolo)"¹. Estas tres categorías sémicas proceden de Charles Peirce, para quien el

¹ Philippe Dubois: *El acto fotográfico* (1983), Paidós, Barc., 1992:80 y 51.

index (representación por contigüidad física del signo con su referente), posee un valor singular, puesto que está determinado únicamente por su referente: es la huella de una realidad. Ya en 1895 Pierce dijo que: "las fotografías instantáneas (...) pertenecen a nuestra clase de signos por conexión física [index]". Emparentada por tanto, con esa categoría de signos que tienen en común "el hecho de ser realmente afectados por su objeto"².

Resulta una curiosa coincidencia que al mismo tiempo que Peirce inauguraba la semiótica o ciencia del estudio de los signos, nacieran tanto el cine como el psicoanálisis. También fue en 1895 cuando Sigmund Freud tuvo el sueño que se convertiría en paradigma de su teoría, al aplicarle un método de análisis imagen por imagen y palabra por palabra, para buscar su interpretación³. Y su libro *La interpretación de los sueños*, donde los define como "realizaciones (disfrazadas) de un deseo (suprimido, reprimido)", comienza con estas palabras:

"En las páginas que siguen aportaré la demostración de la existencia de una técnica psicológica que permite interpretar los sueños, y merced a la cual se revela cada uno de ellos como un producto psíquico pleno de sentido"⁴.

En términos actuales, los sueños serían *estructuras significativas*. Y en este sentido, se les puede equiparar con los textos visuales.

A la hora de proceder a la interpretación de un elemento onírico, admite que le sobrevienen serias dudas respecto al problema de los símbolos:

"En la interpretación simbólica, la clave de la simbolización es elegida por el interpretador, mientras que en nuestros casos de disfraz idiomático, son tales claves generalmente conocidas y aparecen dadas por una fija costumbre del lenguaje (...) Este vaciado del contenido ideológico en otra forma distinta puede también ponerse simultáneamente al servicio de la labor de condensación y crear conexiones, que de otro modo no existirían, con una idea diferente, la cual puede a su vez haber cambiado su forma expresiva en favor del mismo propósito (...) No olvidemos que el simbolismo sexual puede ocultarse, mejor que en ningún otro lado, detrás de lo cotidiano e insignificante (...) Pero hemos de observar que este simbolismo no pertenece exclusivamente al sueño, sino que es característico del representar inconsciente, en

² Charles Peirce: *Ecrits sur le signe* (Recop. G. Deledalle), Seuil, Paris, 1978:138-165.

³ Ese mismo año publicó sus fundacionales *Escritos sobre la histeria*.

⁴ Escrito en 1898-99, en *Obras completas*, vol. III, Orbis, Barcelona, 1988, p. 349.

especial del popular, y se nos muestra en el folklore, los mitos, las fábulas, los modismos, los proverbios y los chistes corrientes de un pueblo, mucho más amplia y completamente aún que en el sueño" (pp. 554-7).

En su relectura de Freud, Lacan considera que lo *simbólico* es una red de significantes que adquieren sentido en sus relaciones mutuas. Por su parte, para Jung "una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio"⁵, teniendo carácter universal, de origen inconsciente y cargado de energía emocional. Ahondando en las diversas posiciones respecto al concepto de los símbolos, Gubern expone la clasificación hecha por Erich Fromm, distinguiendo entre símbolo convencional, accidental y universal, que se basa:

"en la extensión de la validez de la significación del símbolo: cultural/social el primero, personal el segundo y universal el tercero. En otras ocasiones, como en la prolija reflexión de Ernst Cassirer, el símbolo aparece asimilado a la idea de concepto, mientras que otras veces se califican como símbolos a metáforas de uso muy extendido, como la paloma como emblema de la paz o el cordero como expresión de Jesucristo"⁶.

Para avanzar en el complejo problema de los símbolos, puede ser útil la posición teórica de Erwin Panofsky, quien postula la *iconografía* como "rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma". Luego define al *contenido* -siguiendo a Peirce- como "aquello que una obra delata, pero no exhibe"⁷. Para él, el problema específicamente artístico que la obra plantea no está limitado a la fijación de los valores formales, sino que incluye la estructura estilística, el asunto y contenido, y el sistema de conceptos artísticos fundamentales en el que las obras de arte se inscriben.

De las tres fases analíticas de su propuesta metodológica, que consisten en descubrir los *motivos* artísticos, que al relacionarse y combinarse entre sí van a expresar *temas o conceptos*, hasta llegar al descubrimiento e interpretación de los *valores simbólicos* transmitidos por las imágenes (interpretación que requiere cierta 'intuición sintética' y es el objetivo de la iconografía en su sentido más profundo, lo que constituiría la síntesis iconográfica). Todo esto, teniendo en cuen-

⁵ JUNG, Carl G. et al., *El hombre y sus símbolos*, Aguilar, Madrid, 1966, p. 20.

⁶ GUBERN, Román, *La mirada opulenta*, G. Gili, Barcelona, 1987, p.87.

⁷ *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1992, p.XXI.

ta los sutiles cambios que cada época va aportando a la interpretación de los motivos y temas⁸.

Según los semióticos, los *símbolos* poseen un carácter convencional, ya que son creados, difundidos e internalizados en una cultura y época determinada. Para los antropólogos, estos *símbolos* poseen una importancia cultural básica. Así, para el posmoderno Geertz, la cultura es “un patrón históricamente transmitido de significados expresados en formas simbólicas mediante el cual los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento, y sus actitudes frente a, la vida”⁹. Por su lado, para Turner “los constituyentes simbólicos en sí mismos pueden clasificarse en elementos estructurales o *símbolos dominantes* que tienden a ser fines en sí mismos y elementos variables o *símbolos instrumentales*, que se usan como medios para los fines implícitos o explícitos de cada ritual determinado”, y se desmarca de los psicoanalistas, ya que para los antropólogos “los elementos significativos del sentido de un símbolo guardan relación con lo que ese símbolo hace y con lo que con él se hace, por quiénes y para quiénes”¹⁰. En resumen, quién lo utiliza como tal, y para conseguir qué, serían las preguntas claves en torno a los símbolos como elemento básico de la transmisión cultural. Teniendo estas ideas en mente, entraremos ahora en la simbólica fotografía bélica.

La fotografía bélica convertida en simbólica

Menos de una década después que Daguerre asombrara París con una exposición fotográfica, en 1848 los revolucionarios cubren esa misma capital con barricadas, que son estéticamente fotografiadas por Hippolyte Bayard como un elemento más del entorno urbano, algo parecido a lo que en 1855 haría Roger Fenton con los desolados e inanimados parajes de la guerra de Crimea. Se suele considerar precursor de la aparición de los combatientes muertos en la fotografía a Felice Beato, con sus imágenes del ahorcamiento en Delhi de indios sublevados contra el imperio británico (1857). Acompañando luego a la expedición militar británica a China durante la Guerra del Opio, cuando fue tomado el fuerte Taku a los rebeldes chinos, un testigo recuerda haberle visto acercarse a un grupo de cadáveres apiñados en torno a un cañón, “muy excitado, calificando al grupo

⁸ Resumido de su introducción al libro anterior (pp.13-37).

⁹ GEERTZ, Clifford, *Religion as a cultural system* (1966, p. 3) en GRIMES, Ronald L., *Símbolo y conquista*, F.C.E., México, 1981, p. 36.

¹⁰ TURNER, Victor, *La selva de los símbolos*, Alianza, Madrid, 1980, pp. 50-51.

como *hermoso* e implorando no ser estorbado hasta que lo perpetuase con su aparato fotográfico, lo que hizo pocos minutos después"¹¹. Así, el horror era estilizado en una composición pictórica, buscando lo que von Amelnunxen considera como "efecto artístico" (ib.).

La foto de numerosos cuerpos de soldados esparcidos por la llanura de la batalla de Gettysburg durante la Guerra Civil Americana (1863), que Timothy O'Sullivan metafóricamente tituló *La cosecha de la muerte*, según uno de los miembros del equipo fotográfico: "tal imagen transmite un sentido moral: muestra el horror sin adornos y la realidad de la guerra, en oposición a su boato. ¡Aquí se aprecian sus espantosos detalles! Dejémosles que ayuden a prevenir que otra calamidad similar caiga sobre la nación"¹². Aquí el horror se mostraba como decorado teatral.

Cuando los comuneros parisinos fueron masacrados por la coalición militar franco-prusiana, hubo varios fotógrafos que le otorgaron un claro sesgo político a ese nuevo medio de expresión que era la fotografía. En el mismo año de esta fracasada revolución proletaria (1871) Ernest Appert, pintor-fotógrafo vinculado a las fuerzas de la policía, al que habían permitido fotografiar a los comuneros encarcelados y luego ejecutados, organizó puestas en escena de las ejecuciones de varios clérigos (así mostraba al supuesto Arzobispo de París en su celda, a padres dominicos huyendo y varios cayendo al suelo, fusilamientos colectivos) y de los posteriores juicios a los considerados responsables. Estas composiciones fotográficas, con los diversos escenarios reales de fondo, bajo el título de *Crímenes de la Comuna*, en 1872 se vendían como si hubieran sido tomas verdaderas, a mayor gloria de los religiosos fusilados, en tres formatos: grande, carta de visita y álbum¹³. Estos pueden ser los primeros fotomontajes de uso político y claramente propagandístico.

En cuanto al fotomontaje como medio ideológico progresista, se considera como precursor en su empleo al australiano Frank Hurley. Con 26 años, participó como documentalista gráfico en la expedición a la Antártida de 1911-13, donde obtuvo bellas composiciones nevadas. Volvió a este continente en 1914, como parte del heroico pero fracasado intento de Shackleton de atravesarlo,

¹¹ D.F. Rennie, *British Arms in North China and Japan*, Shanghai, 1863, cit. por H. von Amelnunxen, "The century's memorial", en *A new history of photography* (Ed. por M. Frizot), Könemann, Köln, 1998:141.

¹² Alexander Gardner, citado por F. Farlin, en *ibidem*, p. 144.

¹³ Se exhiben copias en el Museo de la Prefectura de Policía de París.

rodando un filme que tuvo cierto eco¹⁴. Al regresar a una Inglaterra inmersa en la I Guerra Mundial, apenas se les valoró, y como capitán honorífico de la Fuerza Imperial Australiana se fue a primera línea, consiguiendo entre 1917-18 impactantes imágenes de la guerra de trincheras, entre ellas algunas de las primeras fotos bélicas en color. Una de sus fotos (*Sobre la cima*), se convirtió en imagen arquetípica de esta I Guerra, siendo de hecho una composición múltiple a partir de doce negativos diferentes: "Intenté e intenté incluir los acontecimientos en un negativo simple, pero los resultados eran desesperanzadores"¹⁵. Hurley llamó a su nueva técnica *impresión por combinación*, y la usó para transmitir ideas pacifistas. Pero su propósito de respetar la mimesis fotográfica mediante la manipulación de los negativos, le llevó al embellecimiento estético del campo de batalla, al que dotaba de un aura poética casi intemporal, obteniendo un resultado contrapuesto a sus intenciones. La belleza formal de una imagen puede convertirse en protagonista de la recepción de la imagen, desplazando su significado.

A partir de esta guerra surgen innovadoras teorías y prácticas artísticas. Por un lado, el fotoperiodismo: la imagen al servicio de la información. Por otro, el constructivismo: la preocupación por la composición formal de la imagen (recuérdese la frase de Moholy-Nagy de que fotografiar es "estructurar mediante la luz"). Y al mismo tiempo, la subversión Dadá prolongada por el surrealismo: para atacar la sociedad decadente también hay que emplear nuevos modos de expresión.

Será uno de los dadaístas berlineses, John Heartfield, quien desarrolle y utilice la técnica del fotomontaje en sentido estricto, al conmemorar en 1924 el 10º aniversario de la Gran Guerra, mostrado al káiser que pasa revista a una tropa armada de niños, mientras los esqueletos de sus padres, en posición de firmes, les contemplaban; y llevará luego a la cumbre su empleo como arma política, con sus incisivas y muy trabajadas escenificaciones antinazis, especialmente con las que fue publicando desde 1927 en el *A-I-Z (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung)*, revista obrera semanal que llegó a tirar medio millón de ejemplares, donde publicaría 238 fotomontajes, uniando así el fotoperiodismo con el combate político mediático, de modo deudor de las técnicas publicitarias y con intención de clara agitación y propaganda, como poco antes habían

¹⁴ Titulado *South* (1919). Su entusiasmo viajero le llevaría a una tercera expedición a la Antártida (1929-31) y otras a Nueva Guinea y Tasmania, falleciendo en 1962 (según Newton -1985- y Willis -1988-).

¹⁵ Bernd Hüppauf: "Modernism and the photographic representation of war and destruction", en *Fields of Vision* (Ed. L. Devereaux/R. Hillman), Univ. of California, Berkeley, 1995:103.

hecho los revolucionarios artistas soviéticos de la *agit-prop*, como Vertov, Rodchenko y Maiakosky. En 1933, la revista y Heartfield se exiliaron en Praga.

La guerra civil española

A mediados de la década de los treinta se producen avances técnicos (cámaras ligeras y negativos más sensibles) que ampliarán las posibilidades de los fotógrafos de exteriores. En el ámbito que aquí nos interesa destaca un reportero madrileño, Alfonso Sánchez Portela, cuyo padre había cubierto la guerra de Melilla (1909), cuando él era un niño de 7 años. Fotógrafo precoz, a los 19 años marcha como corresponsal de guerra a Marruecos, a donde volvería durante 5 veranos, haciéndose famoso al conseguir retratar al enemigo líder independentista Abd-el-Krim¹⁶. El 20 de julio de 1936 Alfonso acude al madrileño cuartel de la Montaña, ocupado por los militares sublevados, y obtiene escalofriantes imágenes de los numerosos cadáveres de los trabajadores asaltantes, desparramados por el patio. Durante la Guerra Civil, tanto él como Agustí Centelles (en Barcelona) trabajan para la prensa republicana con destacables reportajes gráficos.

Pero las imágenes de mayor repercusión internacional de este desigual conflicto bélico, con el que surge un nuevo estilo de comunicación visual de los sucesos, marcado por el compromiso de los fotógrafos, se deben al antifascista húngaro André Friedmann, quien exiliado de los nazis en París cambió su nombre por el de Robert Capa. A los 25 años, en agosto de 1936, la revista francesa *Vu* le envía junto con su compañera alemana y también fotógrafa Gerda Taro a cubrir los acontecimientos españoles. Durante una semana se dedica en Barcelona a retratar a milicianos entrenándose y vigilando las calles ganadas a los golpistas. Buscando el fragor bélico se dirigieron al frente de Aragón, pasando la mayor parte de la estancia con la columna del POUM. A mediados de agosto, el gobierno de la República inició una contraofensiva para recuperar Córdoba, frente encomendado a las milicias de la CNT, y la pareja de reporteros allí se dirigieron para representar en imágenes las victorias republicanas.

Según el biógrafo oficial de Capa, Richard Whelan¹⁷, "fue en el frente de Córdoba donde Capa hizo su fotografía más conocida, quizás la mejor fotografía

¹⁶ SÁNCHEZ-VIGIL, J^o M^a, *Alfonso: imágenes de un siglo*, Espasa, Madrid, 2001, p. 43.

¹⁷ En su capítulo "Robert Capa en España" del catálogo sobre la gran exposición organizada en el M.N.C.A.R.S. de Madrid entre el 2 II y 5 IV 1999, *Capa: cara a cara. Fotografías de Robert Capa sobre la guerra civil española*, Madrid, 1999, pp. 27-41.

de guerra realizada jamás: la del miliciano republicano español recién alcanzado por las balas", que fue publicada por primera vez en el número de *Vu* del 23-IX-1936, como parte de un reportaje gráfico titulado: "La guerra civil en España: cómo cayeron, cómo huyeron", colocada encima de otra foto casi idéntica con otro miliciano desplomándose; el 12-VII-1937 es publicada en *Life*, con el pie: "La cámara de Robert Capa captura a un soldado español en el instante en que es derribado por un balazo en la cabeza en el frente de Córdoba", siendo en este texto donde se concreta el hecho de la muerte del personaje. Dice Whelan que "los lectores quedaron impactados, ya que nadie había visto nada parecido hasta entonces. Las anteriores fotografías de guerra habían sido necesariamente estáticas y tomadas a distancia [mientras que] la Leica de 35 mm. de Capa era discreta y le permitía la máxima movilidad". Cuando la gran ofensiva franquista sobre Madrid, se llamó a las brigadas internacionales que se adiestraban en Albacete para que acudieran a defender el frente de la Ciudad Universitaria. Capa llegó allí el 18-XI-1936, prosiguiendo su línea de trabajo de "fotografiar personas, y muchas de sus fotografías de guerra no son tanto la crónica de sucesos como el estudio extraordinariamente comprensivo y solidario de las personas que se hallan en situaciones extremas. Raras veces fotografiaba a los muertos o a los heridos graves, por el contrario, se centraba en los supervivientes sobrellevando sus vidas a pesar del dolor provocado por las pérdidas y la destrucción. [Su] estrategia consistía en humanizar la guerra *de nuevo*, en poner de relieve que los que sufren los efectos de la guerra son individuos y que quien contempla las fotografías no puede ayudarles, pero se puede identificar con ellos" (*Ib.*, p. 34) A finales de 1938 el *Picture Post* británico publicó muchas de sus fotos sobre la Guerra Civil, proclamándole como "el mejor fotógrafo de guerra del mundo", fama que confirmaría con sus reportajes sobre China (1938), II Guerra Mundial (1941-5), I guerra árabe-israelí (1948) y la guerra franco-indochina, donde fallecería en 1954 al pisar una mina mientras cubría unas maniobras francesas en el delta del río Rojo, cuando contaba 40 años. De acuerdo con el fotohistoriador Publio L. Mondéjar, "su estética no es sólo la del compromiso, sino la de la cercanía: está al lado del miliciano abatido en Cerro Muriano, observa la triste cosecha de cadáveres en los campos desolados de Teruel, (y) por eso, independientemente de su calidad, su obra se ha convertido en la más importante y emblemática de las realizadas durante la guerra civil"¹⁸.

Estando de acuerdo con el inmenso valor humano, político, profesional y artístico de Capa, aportaré aquí mi opinión sobre esa tan famosa foto del milicia-

¹⁸ *Historia de la fotografía en España*, Lunweg, Barcelona, 1997, p. 166.

no caído, que resultó muy eficaz para movilizar apoyos para la causa antifascista de los republicanos españoles, y que según Whelan "es la foto de Capa más controvertida, y durante los años setenta se levantó la polémica sobre el lugar en el que había sido tomada y sobre si se trataba de un documento gráfico preparado o no". La primera duda sobre la autenticidad de la foto fue expresada por Piero Berengo Gardu en 1972¹⁹, al publicar una serie de fotos inéditas que formaban parte de una secuencia en la que se veía al miliciano caído antes de otra imagen en la que formaba parte de un grupo armado que exteriorizaba su alegría en lo alto de una colina. En 1975 se difundió el testimonio de un anciano periodista británico, O'Dowd Gallagher, quien había estado con Capa en España. En una entrevista que le hizo Phillip Knightley, afirmaba que "durante varios días no había habido mucha acción y Capa y otros se quejaron a los oficiales republicanos porque no podían tomar fotos. Al final [...] un oficial republicano les dijo que movilizaría un destacamento hasta unas trincheras cercanas para que simularan una serie de maniobras con el objeto de que las fotografiasen"²⁰. En 1997, el periodista italiano Sergio Romano toma partido por el bando de los impugnadores de que la foto fuera real, partiendo de la postura que "falsear una foto es un engaño, una mentira", y que aquí nos encontrábamos ante una foto "aparentemente real, pero ideológicamente falsa", dado que "ninguna manipulación de la realidad es más peligrosa e inquietante que una foto falsa"²¹. Pagni, un crítico italiano en esta línea, ofrece en internet su análisis de las imágenes de los dos caídos publicadas originalmente en *Vu*²², y tras superponerlas llega a la conclusión de que están en el mismo sitio y que ambas fotos fueron tomadas casi al mismo tiempo, extrañándose que en la segunda no se apreciara el cadáver del miliciano de la primera toma, y de la poco creíble casualidad de que dos personas cayesen abatidas casi del mismo modo en el mismo lugar, lo que indica que es posible sostener que ambas habían sido tomas posadas, y por tanto reconstrucciones, "privando así a esta foto de esa pregnancia que hasta hoy le estaba

¹⁹ En *Fotografia Italiana*, junio 1972.

²⁰ KNIGHTLEY, Philip, *The first casualty: from Crimea to Vietnam; the war correspondent as hero, propagandist, and myth maker*, Harcourt B. Jovanovich, N. York/Londres, 1975, p. 212 (citado por Whelan, op. cit. p. 30.) En otras entrevistas a Gallagher se aprecian contradicciones, como la publicada en 1978 por Jorge Lewinski, donde se dice que las tropas franquistas fueron las que escenificaron las maniobras.

²¹ *La Stampa*, 27-XII-1997.

²² En las copias que se conservan en los archivos de la agencia "Magnum", de la que Capa fue cofundador, ambas poseen el mismo pie: "Cerca de Cerro Muriano (frente de Córdoba), probablemente el 5-IX-1936. Milicia leal."

- 5) La famosa foto de Borrell que parece recibir el impacto de una bala y se desploma con el fusil en la mano extendida, sobre un terreno de poco desnivel. Capa se encuentra a su misma altura, con el sol ligeramente a su espalda, y parece utilizar un gran angular. Mucho grano en la imagen, lo que puede indicar bastante ampliación.
- 6) La primera vez que se publicó la foto, en *Vu*, a continuación se veía otra mostrando en idéntico lugar a otro miliciano cayendo al suelo, pero que extiende su fusil en posición invertida.

Del análisis formal de esta secuencia de fotos se desprende:

- a- La teatralidad de los gestos, acciones y posiciones.
- b- La movilidad del fotógrafo en busca de variados encuadres y estéticas composiciones, que llega a colocarse a la misma altura que el grupo de milicianos apuntando y los dos milicianos derribados, sin aparente refugio por su parte ante los posibles disparos enemigos.
- c- La escenificación de una victoria poco antes de las supuestas muertes cuando bajan corriendo la ladera.
- d- La tan poco probable caída consecutiva casi del mismo modo en el mismo espacio.

Por tanto, creo que se pueden calificar como "puesta en escena" o *fotografías directas de intervención*²⁸, en las que el autor modifica algunos elementos o acciones.

Ahora bien, esta conclusión analítica se complementa con una prueba que puede ser irrefutable, y que será mi aportación a la polémica. En las Jornadas Libertarias celebradas en Barcelona en agosto de 1977, un grupo de la CNT proyectó varios documentales filmados durante la guerra civil por la sección catalana de propaganda anarcosindicalista. En uno de ellos, que mostraba unas maniobras de las milicias cenetistas para prepararse a la batalla contra los fascistas, se podían ver las mismas acciones con los mismos personajes, caída del miliciano incluida, en el mismo escenario. Creo que esta filmación es el documento clave para sostener la opinión aquí expresada. Hasta ahora no me había dedicado a tratar de localizarla, pero ya empecé a consultar los fondos documentales de la Filmoteca Nacional y, si no aparece allí, proseguiré su búsqueda en otros archivos filmicos.

²⁸ Según la clasificación de la fotografía que propongo en: BRISSET, Demetrio E., *Fotos y Cultura. Usos expresivos de las Imágenes Fotográficas*, Univ. de Málaga, 2002, p.33.

En cuanto al principal argumento de Whelan para defender la autenticidad de la muerte del miliciano: que se ha probado que dicha persona murió en ese lugar, se le puede replicar que el auténtico combate puede haber ocurrido en otro momento. Ahora bien, que la foto fuera resultado de una escenificación *dentro de unas maniobras reales*, no le quita ningún valor como símbolo de la lucha republicana. La realización de las maniobras con objeto de servir a la propaganda republicana, con la amplia difusión de esta foto habría conseguido su intención. Y si además, el miliciano cenetista realmente murió allí, se trataría de una trágica premonición.

Los premios Pulitzer

Entre las fotos bélicas que mayor repercusión propagandística han tenido, se encuentran varias galardonadas con los prestigiosos premios que recuerdan el nombre de Pulitzer, propietario del *New York World* y el *Saint Louis Post-Dispatch*, que en su testamento en 1904 legó \$2.000.000 a la Universidad de Columbia para crear una escuela de periodismo y conceder unos premios o becas "para favorecer el servicio público, la moralidad pública, la literatura americana y el progreso educativo". Los premios a la Comunicación Visual se iniciaron en 1917, y los de Fotografía (dotados con \$5.000) en 1942, correspondiendo el primero a un ataque contra un piquete de la huelga de metalúrgicos en la Ford de Detroit el año anterior.

La primera imagen premiada convertida en icono épico fue la del comando de marines que colocan la bandera de Estados Unidos en la cumbre del monte Subirachi, tras la sangrienta batalla de 4 días con la que culminó la conquista por 100.000 marines de la isla de Iwo Jima defendida por 20.000 japoneses. Se sabe que el Secretario de la Marina de EE.UU., quien había visto la escena desde un barco, solicitó la bandera como recuerdo. Así, horas después unos marines subieron al monte a cambiarla por otra de mayor tamaño, "para que todo hijoputa en esta isla tan puerca pueda verla", como dijo el sargento Strank, al mando del pelotón. El fotógrafo Joe Rosenthal (de la Associated Press), quien no había podido captar la acción auténtica, acudió esta vez, y tras una primera toma les pidió que repitieran la acción para mejorar su encuadre, obteniendo entonces la tan divulgada imagen de la primera ocupación de tierras japonesas, que se convertiría en símbolo de la victoria norteamericana en la guerra del Pacífico²⁹. Y que se ha reutilizado en diversas ocasiones y con diversas variantes o hipertextos, teniendo una de los más recientes en la foto de los dos marines que plantan la bandera de las barras y estrellas sobre un altísimo mástil en su base instalada cerca de Kandahar, con motivo de la invasión de Afganistán en 2002, que la agencia Reuters distribuyó a nivel mundial.

²⁹ HOWE, Peter, *op. cit.*

En 1964 se premió una impactante imagen de la muerte en directo, la del sospechoso de matar a Kennedy, Lee Oswald, siendo disparado a bocajarro por el mafioso Jack Ruby (obtenida por Robert H. Jackson, del *Dallas Times-Herald*).

Durante una década, fue la nueva guerra de Estados Unidos en Vietnam, tan profusamente filmada y fotografiada, la que obtendría la mayoría de los premios. Entre ellos destacan dos por su repercusión sobre la sociedad norteamericana para aumentar el grado de oposición a la desigual guerra, convertidos en talismán del movimiento pacifista, como ejemplos de la barbarie bélica. En 1968, *Ejecución en Saigón*, obra de Edward T. Adams (para la A.P.), que muestra el momento en el que con espeluznante sangre fría, el jefe de la policía de Saigón, General Nguyen Ngoc Loan, ejecuta de un disparo en la sien a un prisionero vietcong³⁰. Y en 1972, *El terror de la guerra*, imagen de una niña vietnamita totalmente abrasada por la explosión de una bomba de napalm, huyendo despavorida y desnuda por una carretera, hecha por Huynh Cong Ut (también para la A.P.)³¹. En ambos casos, junto a los fotógrafos se encontraban reporteros de televisión, que también filmaron las escenas, que fueron muy divulgadas. El chorrito de sangre que brota de la sien del vietcong sumariamente ejecutado, y la expresión de espanto de la niña en su carrera para escapar del horror de las llamas, en cine tienen mayor dramatismo, pero no eran fáciles de conservar y reproducir, lo que puede explicar la mayor capacidad de influencia de las fotos. Con la actual difusión de la tecnología del vídeo, se ha alterado esta relación.

Entre medias de ambas fotos, también tuvo resonancia en Estados Unidos la del estudiante de la Universidad de Kent caído en el suelo por un disparo de la Guardia Nacional mientras se manifestaba contra la guerra del Vietnam, mientras una joven muestra su dolor. Fue obtenida por John P. Filo en 1970 mientras hacía un reportaje sobre las protestas en el campus de Kent para el *Valley Daily News*.

En las siguientes décadas, siguieron dominando las fotos de víctimas de la violencia entre las premiadas, con una nómina de conflictos que se extendía por Irán, Liberia, Líbano, Sudáfrica, Venezuela, Bangla Desh, Rodesia, El Salvador,

³⁰ Se le acusaba de un atentado mortal contra un coronel sudvietnamita y su familia. El fotógrafo dijo que no pudo volver a mirar la foto durante un par de años.

³¹ La niña, que tenía 9 años y se llamaba Phan Thikun, tuvo que soportar decenas de operaciones para curar sus profundas quemaduras. El 2000 conoció en Washington al piloto del avión, y le perdonó.

Somalia, Haití, Ruanda,... Y recientemente, el terrorismo del ejército israelí en el conflicto palestino nos ha dejado impactantes escenas de dolor.

Fotos y realidad: la esencia y la circunstancia

Enfrentados a la cuestión de si son moralmente aceptables o no las escenificaciones fotográficas, tendríamos varias posturas.

Para algunos, la especie de *contrato de confianza* que se establece entre el fotoperiodista y el lector, no permite que se falseen los hechos. Toda foto debería corresponder a un hecho auténtico. Para otros, entre los que tendríamos a los intoxicadores de la opinión pública, en una nómina que se extiende desde los censores estalinianos hasta los estrategas de la propaganda bélica estadounidense, quienes aceptan presentar como realidades hechos trucados, siempre que colaboren a su causa, casi de mandato divino, el fin justifica los medios. Tendríamos otra posición, en la que me incluyo junto con muchos de los fotomontadores de la *agit-prop*, donde la función de la imagen como arma ideológica en contra del poder permite que se la *transfigure* para adquirir nivel simbólico, expresión de un contenido o esencia de la realidad que así se manifiesta con mayor claridad.

En el caso de las anteriores fotos del miliciano y de la bandera, para Howe son "dos imágenes que permanecen como símbolos, tanto del horror de la guerra como del triunfo del espíritu humano sobre la guerra. Que esas fotos fueran hechas por hombres de valor e integridad es tal validación de su autenticidad para mí como cualquier otra evidencia que pueda aportarse en favor o en contra. Incluso sin conocer la historia sobre la foto de Rosenthal y si la labor detectivesca no se probara determinante, no devaluaría la importancia para nuestra cultura que estos dos iconos han adquirido en los últimos 50-60 años, porque han trascendido las circunstancias bajo las que fueron tomadas" (*op. cit.*).

Esta opinión, que comparto en parte, ya que el atestiguado coraje de un fotógrafo no es prueba de que ninguna de sus fotos sea trucada, nos lleva al problema de cómo una imagen fotográfica puede llegar a convertirse en símbolo, y parece que se requieren una serie de condiciones:

- a) Importancia social del acontecimiento representado.
- b) Cualidades estéticas de la imagen.
- c) Fuerza comunicativa o capacidad de transmitir sentimientos (*pregnancia* en el sentido de la escuela de la Gestalt), especialmente en su aspecto épico y/o trágico.

- d) Que un grupo social decida utilizarla para conseguir cierto objetivo, que normalmente es motivar al espectador para que reflexione sobre lo que se oculta bajo las apariencias.

Espero haber aportado ideas para un debate de gran actualidad, cuando las posibilidades técnicas de la imagen de síntesis digital han borrado de hecho las fronteras de la percepción icónica de lo real y lo modificado.

COMMENT ILS SONT TOMBÉS

LA GUERRA



Le jour et all, le gaitilun au vent, l'ail au pail, le disailun le gaitilun d'un chailun
vail. L'ailun l'ailun au lail, une lail au lail — une lail lailun — et lail lail au lail
lail au lail lailun.

